

Gestaltung, Materialität, Bedeutung: Denkmäler und Gegendenkmäler in Hamburg

Mewes, Maike

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mewes, M. (2016). Gestaltung, Materialität, Bedeutung: Denkmäler und Gegendenkmäler in Hamburg. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, 4, 31-54. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-10012>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

GESTALTUNG, MATERIALITÄT, BEDEUTUNG. DENKMÄLER UND GEGENDENKMÄLER IN HAMBURG

Maike Mewes

Kämpfen, sterben, erinnert werden – vom Kriegstod zum Denkmal

Kriegerdenkmäler dienen der nachträglichen Kommentierung und Interpretation des Kriegstodes. Sie sind stets als politische Stellungnahme ihrer Stifterinnen und Stifter – und nicht der Toten selbst – zu verstehen.¹ »Die Toten sollen für dieselbe Sache eingestanden sein, wofür die überlebenden Denkmalstifter eintreten wollen. Ob es dieselbe Sache ist oder nicht, ist der Verfügungsgewalt der Toten entzogen.«² In diesem Sinne sind die Soldaten durch ihren Tod einer doppelten politischen Indiennahme ausgesetzt: Einerseits durch ihr eigenes Kämpfen und Sterben, andererseits durch die Sinnzuschreibungen durch andere. Die Erinnerung an ihren Tod wird in einen »innerweltlichen Funktionszusammenhang [gerückt], der nur noch auf die Zukunft der Überlebenden zielt. Der Schwund christlicher Todesdeutung schafft so einen Freiraum für rein politische und soziale Sinnstiftungen«.³

Durch die Verwendung moderner Kriegswaffen forderte der Erste Weltkrieg mit seinen Materialschlachten bis dato unvorstellbare Opferzahlen.⁴ Viele Gefallene konnten seinerzeit nicht mehr gefunden, identifiziert und beigesetzt werden, da sie durch die technischen Kriegswaffen »physisch zernichtet«⁵ worden waren. Hierdurch kam vielen Denkmälern in der Heimat die Funktion eines Grabsteinersatzes zu, eines Ortes, an dem Hinterbliebene, aber auch die Gesellschaft als Kollektiv trauern konnten. Infolgedessen errichtete fast jede Gemeinde Deutschlands ein Denkmal für ihre Gefallenen,

1 Vgl. Kerstin Klingel: Eichenkranz und Dornenkranz. Kriegerdenkmäler in Hamburg. Hamburg 2006, S. 10.

2 Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): Identität (= Poetik und Hermeneutik, Band 8). München 1979, S. 255–276, S. 257.

3 Ebd., S. 259.

4 Insgesamt zählt die Statistik für den Ersten Weltkrieg beinahe neun Millionen Gefallene, darunter zwei Millionen Deutsche, sowie knapp sechs Millionen zivile Opfer. Vgl. dazu Rüdiger Overmans: Kriegsverluste. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn/München/Wien/Zürich 2009, S. 663–666.

5 Koselleck, wie Anm. 2, S. 272.

was eine Industrialisierung der Denkmalsentwicklung und -produktion nach sich zog.⁶

Diese Entwicklung der Denkmäler fand mit dem nur wenige Jahrzehnte später folgenden Zweiten Weltkrieg mit einer noch größeren Technisierung der Kriegswaffen und noch mehr Toten ihre Fortsetzung. Allein aus Hamburg fanden während des Zweiten Weltkriegs mehr als 170 000 Menschen den Tod: darunter 55 000 ins Konzentrationslager Neuengamme verschleppte Personen, ebenso viele Opfer bei Bombenangriffen und über 60 000 im Krieg gefallene oder vermisste Soldaten.⁷

Trotz der bereits nach dem Ersten Weltkrieg aufkommenden pazifistischen Forderung »Nie wieder Krieg!«, die nach dem Zweiten Weltkrieg in weiten Teilen der Bevölkerung lauter wurde, dauerte es auch nach 1945 noch einige Jahrzehnte, bis eine differenzierte Auseinandersetzung mit den verbliebenen Kriegerdenkmälern und den durch sie vermittelten, aber bis dahin oft wenig reflektierten Inhalten begann.

Ich möchte mich in diesem Beitrag mit der Frage auseinandersetzen, welche Inhalte und Botschaften die behandelten Denkmäler durch ihre Materialität und Gestaltung produzieren und wie die jeweiligen Gegendenkmal wiederum durch deren eigene Materialität und Gestaltung darauf antworten. Drei Hamburger Denkmäler wurden beispielhaft für diese Analyse herangezogen: das »Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 31« in Altona, »Der Soldat« in Harburg und das »Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 76« am Dammtordamm.

Ich werde mich in meinem Artikel auf grundsätzliche Hintergrundinformationen zu den Denkmälern beschränken. Weitere wichtige Gesichtspunkte, wie etwa die genauere Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, die Auseinandersetzung mit Raum und Zeit, Akteur_innen und Praktiken sowie Prozessen der Wettbewerbsausschreibung und Künstlerwahl im Zusammenhang mit Kriegerdenkmälern können in den anderen Beiträgen dieser Heftausgabe nachgelesen werden.

Materialität als Forschungsfeld

Die vielschichtigen Bedeutungen, welche Materialien annehmen können, hängen weder allein von ihrem sozialen Gebrauch, ihrem ökonomischen Wert noch von ihren physikalischen Eigenschaften ab. Sie sind immer auch Ausdruck eines symbolischen Werts innerhalb eines gesellschaftlichen Wertesystems. Dennoch zählten Material und Materialität – anders als in der Kulturanthropologie – in der klassischen Kunstgeschichtsschreibung (und Denkmäler gehören traditionell eher zum Kanon der Kunstgeschichte als zu

6 Vgl. Klingel, wie Anm. 1, S. 11.

7 Vgl. ebd., S. 74.

dem der Alltagskulturforschung) zu den vernachlässigten Gebieten, es kam ihnen generell nur ein niedriger Stellenwert zu.⁸

»Die Frage, ob oder wie jene Materialien, aus denen Kunstwerke bestehen, einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage dieser Kunstwerke leisten können, also die Frage nach der ›Ikonologie der Materialien‹, wurde von der Kunstwissenschaft bisher erstaunlich selten gestellt: Offensichtlich empfand diese traditionell stilgeschichtlich, form-analytisch und normativ orientierte ›Geistes‹-Wissenschaft das Nachdenken über die Materialien der Kunstwerke als eine untergeordnete oder gar unwürdige Tätigkeit.«⁹

Diejenigen, die sich in der kunstgeschichtlichen Forschungsgeschichte explizit mit Material und Materialität auseinandergesetzt haben, dokumentieren unter anderem die Instrumentalisierung künstlerischer Materialien für die politischen Zwecke des sogenannten Dritten Reiches. Weitere Werke widmen sich verschiedenen gearteten Materialhierarchien, der Forderung nach Materialgerechtigkeit oder einer Ikonologie spezifischer Materialien (etwa von Bronze). Insgesamt ist zu konstatieren, dass die Kunstgeschichte erst in den letzten vierzig Jahren ein analytisches Interesse an der Ausdrucksfähigkeit von Material entwickelt hat.¹⁰

Anders ist die Forschungslage in der Volkskunde/Kulturanthropologie: Hier haben derlei Betrachtungsweisen schon eine etwas längere Tradition. In seiner 1958 publizierten Studie¹¹ prägte der Volkskundler Leopold Schmidt den Begriff der »Stoffheiligkeit« als Gegenstück zur »Gestaltheiligkeit« und versuchte, die Wahrnehmung von Blei als »heilig« zu belegen, was ihm allerdings, so Thomas Raff, argumentativ nicht völlig gelang.¹²

Weiterhin sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Karl-Sigismund Kramer und Gottfried Korff verwiesen. Kramer prägte 1962 den Begriff der »Dingbe deutsamkeit«¹³ und beschreibt damit die Tatsache, dass Menschen eine über den reinen Zweck hinausgehende Beziehung zu Objekten aufbauen. Die Bedeutung der Objekte erklärt sich demnach nicht nur aus ihrer Funktion, sondern auch aus ihrer Gestalt und dem Stoff, aus dem sie gemacht sind – ihrer Materialität. Die Diskussion über Dinge wurde im Fach zuvor oftmals als

8 Vgl. *Monika Wagner*: Eine Einleitung. In: dies./Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag* (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Band 1). Hamburg 2002, S. VIII f.

9 *Thomas Raff*: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (= Kunstwissenschaftliche Studien, Band 61). München 1994, S. 9.

10 Vgl. ebd., S. 10 ff.

11 Vgl. *Leopold Schmidt*: *Heiliges Blei in Amuletten, Votiven und anderen Gegenständen des Volksglaubens in Europa und im Orient* (= Leobener Grüne Hefte, Band 32). Wien 1958.

12 Vgl. *Raff*, wie Anm. 9, S. 30 f.

13 Vgl. *Karl-Sigismund Kramer*: *Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. Otto Höfler zum 60. Geburtstag*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58 (1962), S. 91–101.

mystifizierend kritisiert, noch vor Schmidts »Stoffheiligkeit« prägte Kramer den ebenfalls mystisch überhöhten Begriff der »Dingbeseelung«.¹⁴ Mit dem Begriff der »Dingbedeutsamkeit« trug er zur Versachlichung der Diskussion bei.

Auch Gottfried Korff beschreibt, wie die nicht zweckgebundene Bedeutung von Objekten entsteht, wie ihnen Sinn eingeschrieben und dieser für Betrachter_innen lesbar wird. Er betrachtet Dinge als »Materialisierungen von Sinnbezügen« und »vergegenständlichte Symbole, verobjektivierte Affekte und Emotionen«.¹⁵ Der ihnen eingeschriebene Sinn ergebe sich dabei stets aus den Situationen, Funktionen und Kontexten, in denen sie sich befinden.¹⁶

In den folgenden Ausführungen möchte ich der Frage nachgehen, welche Bedeutungsebenen durch die Verwendung spezifischer Materialien in die behandelten Denkmäler eingeschrieben wurden.

*Denkmalbetrachtungen: das ›Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 31‹ in Altona (1925)*¹⁷

»Werden [Denkmäler] jedoch fragwürdig, wenn die Werte sich wandeln und der Blick sich ändert, werden sie unbequem, nicht länger (er-)tragbar oder gar ›gefährlich‹ und als Bedrohung empfunden, so wird aus dem Monument der Erinnerung und des Ruhmes – ein Stein des Anstoßes.«¹⁸

Das am 4. Oktober 1925 eingeweihte ›Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 31‹ (Abb. 1)¹⁹ erinnert an die im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten dieser Militäreinheit. Es wurde von den Hamburger Architekten Heinrich Esselmann (1890–1942) und Max Gerntke (1895–1964) entworfen, die bauliche Ausführung stammt von John Kriegeris (1894–?), die bildhauerischen Elemente von August Henneberger (1873–1953). Das Denkmal befindet sich

14 Vgl. *Karl-Sigismund Kramer: Die Dingbeseelung in der germanischen Überlieferung* (= Beiträge zur Volkstumsforschung, Band 5). München 1940.

15 *Gottfried Korff: Dinge: unsäglich kultiviert. Notizen zur volkskundlichen Sachkulturforschung.* In: Franz Grieshofer/Margot Schindler (Hg.): *Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege. Festgabe für Klaus Beitz zum 70. Geburtstag* (= Sonderschriften des Vereins für Volkskunde in Wien, Band 4). Wien 1999, S. 273–290, hier S. 287.

16 Vgl. *Gottfried Korff: Einleitung. Notizen zur Dingbedeutsamkeit.* In: *13 Dinge. Form – Funktion – Bedeutung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, vom 3. Oktober 1992 bis 28. Februar 1993.* Stuttgart 1992, S. 8–17, hier S. 8.

17 Vgl. zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte dieses Denkmals und die Debatten um die Errichtung eines Gegendenkmal dazu insbesondere den Beitrag von Hanno Schinke in diesem Heft.

18 *Peter Springer: Denkmal und Gegendenkmal.* Bremen 2009, S. 92.

19 Abbildungen ohne Quellenangabe stammen von der Autorin selbst.



Abb. 1: ›Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 31‹

auf dem Grundstück der Sankt Johannis-Kirche in Altona, welche die Garnisonskirche des Regiments war.²⁰

Es handelt sich um ein 8,50 Meter hohes, dreiseitiges, säulenartiges Klinkermonument im Stil des Hamburger Backsteinexpressionismus, welches auf jeder Seite ein vollplastisches Keramikrelief eines nackten, archaisierten Kriegers mit Schild beziehungsweise Schwert trägt. Das Denkmal ist aus kleinteiligen, facettenreichen und farbig glasierten Klinkersteinen erbaut und steht auf einem treppenartigen Sockel mit vier Stufen. Die breitschultrigen, kantigen Krieger verstärken den Eindruck der Darstellung eines überhöhten Männlichkeitsideals, und durch den kleeblattartig verbreiterten Sockel und die große Höhe drängt sich dem Betrachter die Interpretation des Denkmals als Phallussymbol geradezu auf. Zur Zeit der Erbauung waren in Deutschland besonders jene Formen, Symbole und Motive für Denkmäler beliebt, welche entweder klassizistisch oder an die germanische Tradition angelehnt waren:

²⁰ Klingel, wie Anm. 1, S. 152.

»Mit dieser Anknüpfung an ältere stilistische Traditionen wird eine Überhöhung des Soldatentods angestrebt: beim Klassizismus durch den Verweis auf die Vorbildhaftigkeit von Heldentum seit der Antike und bei den germanisierenden Formen und Stilen durch die positiv und vorbildhaft dargestellte germanische Tradition.«²¹

Die Darstellung von nackten, antikisierten Kämpfern war nach dem Ersten Weltkrieg ein gängiges Ausdrucksmittel revanchistischer und kriegsverherrlichender Ansichten. Im totalen Gegensatz zu der Realität des technisierten Krieges mit Giftgas, Maschinengewehren und Panzern

»wurde mit dem antiken Kämpfer eine zeitlose Form von Heldentum propagiert, bei der der Einzelne im Kampf Mann gegen Mann höchste Mannestugend verwirklichen kann. Dieses Bild des starken jungen Mannes sollte zum neuen Kampf anspornen, das Leid überlagern, Einigkeit symbolisieren und war, gerade wenn die nackten Krieger mit Waffen dargestellt wurden, ebenso gegen den Versailler Vertrag gerichtet.«²²

Die Säule als Denkmalsform war allerdings eine nach dem Ersten Weltkrieg durchaus weniger verbreitete Variante, galt sie doch als eine klassische Form des Siegesdenkmals.²³

Das Denkmal trägt die den dreiteiligen Sockel umlaufende Inschrift »Den Gefallenen zum dankbaren Gedächtnis / Den Lebenden zur Mahnung / Den kommenden Geschlechtern zur Nacheiferung«, eine auf die Jahreszahlen »1914–1918« folgende Aufzählung der Schlachtorte und die Namen der drei Abteilungen des Regiments (inklusive der Reserve und der Landwehr Infanterie).

Aufschlussreich ist die gewählte Sprache bei den Aufschriften des Denkmals: Die Bezeichnung ›Gefallener‹ ist bis heute gebräuchlich und erscheint als ein neutraler Begriff. Nach dem Ersten Weltkrieg jedoch erfreute er sich gerade deshalb großer Beliebtheit, weil er geeignet war, die brutale Realität des Kriegstodes zu verschleiern. »Er suggeriert, dass der Soldat im Kampf stehend, oder besser vorwärts stürmend, von einer Kugel getroffen wurde und dann tot zu Boden fiel.«²⁴ In diesem Sinne täuscht der Begriff über die Realität des Sterbens in den Materialschlachten euphemistisch hinweg. Die Inschrift des Denkmals zielt auf alle drei Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Damit hat sie ihr Vorbild im 1821 eingeweihten Nationaldenk-

21 Klingel, wie Anm. 1, S. 60.

22 Ebd., S. 64.

23 Vgl. ebd., S. 61.

24 Ebd., S. 92.

mal auf dem Kreuzberg in Berlin.²⁵ Dessen Inschrift war die gängige Vorlage für Kriegerdenkmäler der beiden Weltkriege. Die Inschrift hat appellativen Charakter, indem mit ihr dazu aufgefordert wird, dass die Kriegstoten nicht umsonst gefallen sein dürfen.²⁶

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatten sich neue und andere Ansprüche an die Materialästhetik, insbesondere die Forderung nach »Materialgerechtigkeit« entwickelt, und damit einhergehend die Begeisterung für das »echte« und unverkleidete Material, welches also weder bemalt noch kaschiert sein sollte. Hierbei wurden oft moralische Attribute zur Beschreibung des Materials angewendet: Zuschreibungen wie »einfach«, »ehrlich«, »wahrhaftig«, »anständig«, »edel« oder »vaterländisch« standen Beschreibungen wie »unehrlich«, »oberflächlich« oder »charakterlos« gegenüber.²⁷ Diese Wertschätzung für unverkleidete Materialien hielt bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts an, was sich auch darin zeigt, dass keines der hier behandelten Denkmäler »vorgibt«, aus einem anderen Material zu sein, als es tatsächlich ist.

Besonders beliebt in Norddeutschland war zu dieser Zeit die Verwendung von Klinker. Wie Backstein hat er die Eigenschaft, in seiner sichtbaren Konstruktion das Verhältnis von Einzelstein und Gesamtmasse, von Modul und System zu verdeutlichen.²⁸ Diese Eigenschaft des Klinkers wurde durchaus als sinnbildlich für das deutsche Volk beziehungsweise das Verhältnis vom Individuum zum Kollektiv wahrgenommen.²⁹ Die Verwendung von Klinker beim Bau von Denkmälern war zu dieser Zeit eine völlig neue Entwicklung, welche vor allem in Norddeutschland Verbreitung fand.³⁰ Klinker wird im Vergleich zu Backstein aus kalkhaltigerem Ton hergestellt und stärker gebrannt. Er weist dadurch eine dunklere Farbe, eine höhere Druckfestigkeit und Frostbeständigkeit auf. In den 1920er Jahren entstand eine regelrechte Klinkermode, welche das bisher nur im Industriebau gebrauchte Material auch für andere Bauten wie beispielsweise Wohnhäuser beliebt werden ließ.³¹ Diese Mode wurde in Hamburg insbesondere durch den Bau des Hamburger Chilehauses (1922/24) angefacht, der auch überregional und international viel Aufmerksamkeit erfuhr.³² Die Bedeutungszuweisungen wa-

25 Vgl. hierzu: *Katharina Weigand*: Kriegerdenkmäler. Öffentliches Totengedenken zwischen Memoria-Stiftung und Politik. In: Markwart Herzog (Hg.): Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen (= Irseer Dialoge: Kultur und Wissenschaft interdisziplinär, Band 6). Stuttgart 2001, S. 201–218, hier S. 204.

26 Vgl. *Koselleck*, wie Anm. 2, S. 262.

27 Vgl. *Raff*, wie Anm. 9, S. 28.

28 Vgl. *Christian Fuhrmeister*: Backstein. In: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. 2., durchgesehene Auflage. München 2010, S. 27–29, hier S. 28.

29 Vgl. *Christian Fuhrmeister*: Beton, Klinker, Granit – Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie. Berlin 2001, S. 172.

30 Vgl. ebd., S. 167.

31 Vgl. *Fuhrmeister*, wie Anm. 28, S. 27.

32 Vgl. *Fuhrmeister*, wie Anm. 29, S. 159.

ren jedoch ambivalent, je nach Hervorhebung oder Verleugnung einzelner Materialeigenschaften wurde es als »handwerklich«, »bodenständig« und »deutsch« interpretiert oder als »düster«, »charakterlos« und »industriell« wahrgenommen.³³ Die Nationalsozialisten bemühten sich schließlich um eine Reduzierung des Klinkers im öffentlichen Raum. Sie sahen darin eine Parallele zur Weimarer Republik – beide seien künstlich gemacht und nicht organisch gewachsen.³⁴

Das Gedenkmal (1996)

»Die Trauer über den Tod unzähliger Soldaten, nun aber auch über den Tod von Zivilisten, und darüber hinaus die Einbeziehung der Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in das öffentliche Gedenken sind charakteristisch für die nach 1945 entstandenen Denkmäler.«³⁵

Bis 1970 wurde in Hamburg das ›31er-Denkmal‹ für jährliche Feierstunden ehemaliger Frontsoldaten genutzt. Das Unbehagen innerhalb der Sankt Johannis-Gemeinde darüber wuchs jedoch beständig, bis schließlich 1994 eine Umgestaltung beschlossen wurde. Das von der Gemeinde als »Kriegerkultmal« bezeichnete Denkmal sollte so verändert werden, dass es »nie wieder als Ermutigung für militaristisches und nationalistisches Denken und Handeln in Anspruch genommen werden«³⁶ könne.

Das am 5. Mai 1996 der Öffentlichkeit übergebene, unbetitelte Gedenkmal des Altonaer Künstlers Rainer Tiedje (Abb. 2) besteht aus drei großen Acryltafeln in Metallrahmen, welche den drei Keramikriegern des ›31er-Denkmal‹ jeweils auf Augenhöhe gegenüberstehen. Jede Tafel zeigt eine in Schwarz gemalte, sich schmerzverzerrt windende Figur des Leids. Damit erhalten die Krieger in ihrer überhöhten Männlichkeit und idealtypischen muskulösen Körperform ein Gegenstück. Die gemalten Figuren sollen auf die Betrachterinnen und Betrachter ausgemergelt, leidverzerrt und gebrochen wirken. Es eröffnen sich mehrere Interpretationsebenen zu ihrer Bedeutung. Zum einen könnte hier eine Gegenüberstellung von Tätern und ihren Opfern impliziert sein. Zum anderen kann aber auch das Kriegerideal auf die soldatische Realität treffen – denn die heroisch glorifizierten toten Soldaten, deren Abbild die Krieger sein sollen, sahen vermutlich eher wie die zermarterten Figuren auf Acryl aus.

33 Vgl. ebd., S. 160 ff.

34 Vgl. ebd., S. 180.

35 Weigand, wie Anm. 25, S. 218.

36 *Kirchenvorstand der St. Johannisgemeinde Hamburg-Altona: NEIN zum Kriegerkult. Dokumentation – Information – Diskussion.* Hamburg 1995, S. 1. Vgl. <http://www.denk-mal-gegen-krieg.de/assets/Texte/Veraenderung/StJohannis-Broschuere-1995.pdf> (Stand: 21.12.2015).



Abb. 2: Eine der drei Acryltafeln des Gedenkmals

Die Dimension des Schmerzes und des Todes, welche das ›31er-Denkmal‹ komplett hinter trotziger Heroisierung verschwinden lässt, nimmt durch Tiedjes Ergänzung ihren Platz am Denkmal ein und klagt somit die euphemistische Verlogenheit des Monumentes an. Durch ihre Aufstellung um das Denkmal herum lassen sich die Schmerzensfiguren nicht ignorieren. Die neue kriegskritische Geisteshaltung, welche sie symbolisieren, hat die alte im wahrsten Sinne umstellt.

Acrylglas, welches seit den 1930er Jahren verfügbar ist, spielte in der auf traditionelle Materialien fixierten nationalsozialistischen Kunst keine Rolle, da es als geschichtslos betrachtet wurde: »Der synthetische Stoff konnte weder, wie z. B. Granit, nationalisiert werden, noch entsprach er dem Kunstideal einer am Handwerk orientierten Bearbeitung.«³⁷ Das durchsichtige, moderne Material steht also ebenfalls im starken Gegensatz zu den erdverbundenen Werkstoffen des ›31er-Denkmals‹. Seine Transparenz erlaubt die gleichzeitige Betrachtung beider Denkmäler, man kann die Krieger durch ihre leidvollen Gegenspieler hindurch betrachten. Durch die Verwendung industrieller Materialien distanziert sich Tiedje von der handwerklichen An-

37 Lars Mextorf: Kunststoff. In: Wagner/Rübel/Hackenschmidt, wie Anm. 28, S. 161–165, hier S. 163.

mutung der Klinkersäule, ihre im Vergleich fast filigrane Leichtigkeit lässt das Monument umso schwerer und lastender wirken.

›Der Soldat‹ in Harburg (1932)

»Vielleicht darf das Urteil gewagt werden, daß sich fast alle Denkmäler des Ersten Weltkrieges dadurch auszeichnen, Hilflosigkeit durch Pathos zu kompensieren.«³⁸

Das am 26. Juni 1932 bei der Sankt Johannis-Kirche an der Bremer Straße eingeweihte Kriegerdenkmal ›Der Soldat‹ (Abb. 3) wurde vom Bildhauer Hermann Hosaeus (1875–1958) entworfen und ausgeführt. Es entspringt einer revanchistischen, kriegstreibenden Geisteshaltung und verzichtet vollständig auf Motive der Trauer.³⁹ Der Berliner Bildhauer Hosaeus war der »Hauptmeister der realistischen Soldatenfigur und der erfolgreichste Kriegerdenkmälerproduzent in Deutschland«. Er war für die Gestaltung und Ausführung von mehr als vierzig Monumenten verantwortlich.⁴⁰ Auftraggeber für den ›Soldaten‹ war der 1925 gegründete »Ausschuss für die Errichtung eines Ehrenmals für die im Weltkrieg gefallenen Söhne der Stadt Harburg«.⁴¹

Die bronzene Soldatenfigur steht auf einem hohen rechteckigen Sockel, welcher ursprünglich direkt an die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Umfassungsmauer der Kirche herangebaut wurde, heute aber frei steht. Die ebenfalls zerstörte Kirche sollte dem Denkmal ursprünglich einen ewig während gleichen Hintergrund bieten und den Krieger so aus dem Schatten der Kirche heraustreten lassen. Die Figur selbst erlitt bei den Bombenangriffen nur geringen Schaden, ihr Gewehr wurde leicht verbogen. Der Aufstellungsort eignete sich aufgrund des regen Verkehrs auf den umliegenden Straßen. Nach Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft 1933 wurde der freie Platz vor dem Denkmal für Aufmärsche genutzt, welche sich mit der Botschaft des Denkmals gut verbinden ließen: Der unerschütterliche Soldat, welcher auch nach Verwundung und erlittener Niederlage unbeirrt und aufrecht in den Kampf zieht, kam den kriegerischen Absichten der Nationalsozialisten entgegen.⁴²

Die über viereinhalb Meter hohe Figur ist ein Bild des Trotzes: energisch marschierend, das Gewehr geschultert und von einer Kopfwunde völlig un-

38 Koselleck, wie Anm. 2, S. 272.

39 Vgl. Klingel, wie Anm. 1, S. 31.

40 Vgl. Ursel Berger: »Immer war die Plastik die Kunst nach dem Kriege.« Zur Rolle der Bildhauerei bei der Kriegerdenkmalproduktion in der Zeit der Weimarer Republik. In: Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London. Berlin 1994, S. 423–434, hier S. 429.

41 Klingel, wie Anm. 1, S. 31.

42 Vgl. ebd., S. 31 f.



Abb. 3: ›Der Soldat‹

beeindruckt, zieht sie in den Kampf. »Auch hier zeigt sich die revanchistische, dem Versailler Vertrag trotzende Haltung des Künstlers und der Stifter [...]: Die Kopfwunde als Symbol für die erlittene Niederlage, die aber nicht davon abhält, wieder den Kampf mit der Waffe zu suchen.«⁴³ Die Figur steht zusätzlich auf einem über sechs Meter hohen Sandsteinsockel mit Kreuzrelief und Aufhängungsvorrichtungen für Kränze, wodurch sie eine einschüchternde, monumentale Höhe von elf Metern erreicht. Pastor Rüther von der Kirchengemeinde Sankt Johannis deutete das Denkmal bei der Einweihung 1932 folgendermaßen:

»Sie deutsche Krieger und deutsche Männer, sehen in der Gestalt des Ehrenmales verkörpert all die hohen und edlen Tugenden, zu denen die Heimmattreue und Vaterlandsliebe uns erzieht: Mut und Helden-sinn, Hingabe und Todesbereitschaft.«⁴⁴

Das Denkmal trägt an seinem Sockel eine erstaunliche Anzahl von Inschriften. Vorne stehen folgende: »1914–1918«, »Den für das Vaterland / gefalle-

43 Ebd., S. 65.

44 Zitiert nach: *Friedenspolitisches Informationszentrum Harburg (FRIZ)*: »Der Soldat«. Eine Dokumentation über die Geschichte des Harburger Kriegerdenkmals. Hamburg o.J. (1981), S. 8.

nen 2000 Söhnen / der Stadt Harburg / zur Ehre u. zum Gedächtnis« sowie »Wunden zum Trotz / tatbereit heute wie einst / und in aller Zeit / Deutschland / für dich«.

Auf der anderen Seite ist zu lesen: »Die Treue / steht zuerst zuletzt / im Himmel und auf Erden / wer ganz die Seele / dreingesetzt / dem soll / die Krone werden / EM Arndt« sowie »Deine Toten / werden leben / Jes 26 V 19«. ⁴⁵

Die Bezeichnung der Soldaten als ›Söhne‹ der Stadt war gängige Praxis in der Denkmalsetzung nach dem Ersten Weltkrieg. Mit diesem Verwandtschaftsbezug wurden die Gefallenen durch die Denkmalsstifter familiär vereinnahmt, es wurde eine Vertrautheit zwischen den Soldaten und den Betrachterinnen und Betrachtern des Denkmals hergestellt. Ebenfalls beliebt war die Bezeichnung ›Brüder‹. ⁴⁶ Die Zweckangabe ›für das Vaterland‹ gehörte ebenso zum gängigen Repertoire der Denkmalsinschriften. Sie diente einer Identifikation der Soldaten mit der (Kriegs-)Politik des Staates und rief dazu auf, in nationalistischer Geisteshaltung das »Vaterland« mit der eigenen Identität untrennbar zu verknüpfen und zum höchsten Wert zu erheben. Der durch die Niederlage im Krieg beschädigte Nationalstolz sollte so bestärkt werden; ein Unterfangen, welches auch durch die »Dolchstoßlegende« von dem »im Felde unbesiegten« deutschen Heer begünstigt wurde. ⁴⁷ Die daraus resultierende Trotzhaltung vieler Deutscher dürfte zum Zeitpunkt der Denkmalsetzung bereits virulent gewesen sein. Während die mit »Deutschland für dich« endende Inschrift vom Künstler selbst stammt und den ungebrochenen Kriegswillen der Deutschen ausdrückt, wurde das Bibelzitat ausdrücklich gegen seinen Willen und auf Insistieren der Kirchengemeinde Sankt Johannis, auf deren Gelände das Denkmal steht, angebracht. ⁴⁸

Das für dieses Denkmal gewählte Material – in diesem Fall Bronze – sagt ebenfalls viel über die Absichten und Vorstellungen aus, die an die Betrachterinnen und Betrachter vermittelt werden sollten.

»Der Transfer von Eigenschaften der Oberfläche auf Ansprüche des Bauherrn kann eine traditionelle Mitteilungs- und Rezeptionsgewohnheit nutzen. An das Material wird eine Vorstellung geknüpft, nach der es nicht nur selbst Zeit überdauert, sondern diese Fähigkeit der Institution bescheinigt, die sich seiner als Baustoff bedient.« ⁴⁹

Bronze ist eine in der Natur nicht vorkommende Metalllegierung aus Kupfer und Zinn und wird bei Temperaturen um die 1000 °C verarbeitet, üblicherweise als Guss. Werke aus Bronze zeichnen sich durch Elastizität und

⁴⁵ Zitiert nach *Klingel*, wie Anm. 1, S. 295.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 91 f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 94.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 97 f.

⁴⁹ *Hans-Ernst Mittag*: »Zeitloses« Baumaterial heute. In: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag* (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen*, Band 1). Hamburg 2002, S. 65–84, hier S. 67.

Korrosionsbeständigkeit aus; einmal erkaltet, können sie durch Feilen, Treiben, Ziselieren und Polieren weiter bearbeitet werden. Die Vielseitigkeit in den Möglichkeiten der Oberflächenanmutung lässt dem Künstler viel Freiheit in der Gestaltung. Bronzeskulpturen werden besonders wegen ihrer Patina geschätzt, welche als Ausdruck würdigen Alterns wahrgenommen wird.⁵⁰ Neben Eisen ist es das älteste von Menschen genutzte Metall und neben Marmor das klassische Material der Bildnerei, es wurde stets jedoch auch zu Gebrauchsgegenständen verarbeitet. Seit dem Imperium Romanum gilt Bronze als Garant von Macht und gesellschaftlichen Werten, was aus der Praxis des Umschmelzens erbeuteter Waffen, Rüstungen und Statuen und der Verewigung von Gesetzestexten in Bronze seinen Ausdruck fand. Öffentliche Bronzewerke legitimierten von jeher die Rechtmäßigkeit von Machtansprüchen.⁵¹ »Seit der Antike Garant imperialer Macht, forderten öffentliche Denkmäler, ob in Form individueller Bildnisse oder allegorischer Figuren, europaweit Ehrfurcht vor und Gehorsam gegenüber den politischen Machthabern.«⁵²

Auch der Sandsteinsockel passt gut in den Geist der Zeit, denn gerade die Schlichtheit von Materialien galt damals als positiv und angemessen.⁵³ Die Heimatstilbewegung forcierte nach der Jahrhundertwende die Unterscheidung zwischen fremden und heimischen Materialien, ihr Einfluss wirkte noch lange fort. Die Bevorzugung sogenannter »bodenständiger« Materialien richtete sich einerseits gegen als fremd empfundene Werkstoffe wie Marmor, andererseits gegen die Symbole des als bedrohlich wahrgenommenen »Internationalismus der modernen Architektur«, der mit Materialien wie Stahl, Glas, Blech und Beton assoziiert wurde.⁵⁴ Der Sockel aus Sandstein erscheint hier als naheliegende Wahl – schließlich galt zu jener Zeit die Auffassung, dass »der Beton sich zum Naturstein verhalte wie der Arbeitsanzug zum Festkleid«.⁵⁵ Die Verbindung einer Großbronze mit einem Sockel aus heimischem Naturstein ist also durchaus Sinn tragend: »So wie die Bronzestatue fest auf dem Sockel aus heimischem Stein steht, so soll sich das Herrscherhaus auf sein treues Volk verlassen können.«⁵⁶

50 Vgl. *Dietmar Rübel*: Bronze. In: Wagner/ders./Hackenschmidt, wie Anm. 28, S. 49–56, hier S. 49.

51 Vgl. ebd., S. 50 f.

52 Ebd., S. 52.

53 Vgl. *Raff*, wie Anm. 9, S. 49.

54 Vgl. ebd., S. 77.

55 *Fuhrmeister*, wie Anm. 29, S. 83.

56 *Raff*, wie Anm. 9, S. 76.

Das Gedenkenmal ›Trauerndes Kind‹ (1988)

Diskussionen über das Denkmal entbrannten 1979 infolge von Abrissforderungen.⁵⁷ 1986 wurde schließlich ein Wettbewerb zur Umgestaltung in ein Anti-Kriegs-Denkmal ausgeschrieben. Nach erneuten Komplikationen wurde schließlich der Harburger Künstler Hendrik-André Schulz mit der Ausführung beauftragt.⁵⁸

Das am 1. September 1988 eingeweihte Gedenkenmal ›Trauerndes Kind‹ (Abb. 4) befindet sich auf einem kleinen gepflasterten Platz neben dem Sockel des ›Soldaten‹. Hinter den umliegenden Büschen beinahe verborgen, fällt es auf den ersten Blick kaum auf. Dargestellt ist ein kniendes, das Gesicht in den Händen verbergendes Kind, welches von beschädigten Stahlhelmen verschiedener nationaler Armeen umgeben ist. In seiner realistischen Kleinheit und unauffälligen Platzierung hat es der monumentalen Gewalt des ›Soldaten‹ kaum etwas entgegenzusetzen: Er scheint, ohne es zu bemerken, an ihm vorbeizumarschieren.

Das Kind ist in einer fast comichaften Einfachheit gestaltet und steht somit der naturalistischen Wucht des ›Soldaten‹ gegenüber. Während der ›Soldat‹ explizit als ein Denk- und Erbauungsmal für die deutsche Bevölkerung entworfen und Kriegserinnerung damit national definiert wurde, deuten die internationalen Stahlhelme über das Leid deutscher Kinder hinaus auf das Leid und die Verlusterfahrungen aller vom Krieg betroffenen Kinder – und auch von Erwachsenen. Das Element der Trauer und des Leids, welches in der Soldatenfigur überhaupt nicht vorkommt, findet in dem weinenden Kind seinen universalen Ausdruck.⁵⁹ Des Weiteren ist der Soldat als Verbildlichung entindividualisierter Funktion (Kampf und Krieg) zu deuten, das Kind jedoch als Darstellung persönlicher, individueller Trauer.

Das ›Trauernde Kind‹ und die umgebenden Helme sind, wie der ›Soldat‹, aus Bronze gegossen. Da jedoch sowohl auf eine großformatige Ausführung als auch auf einen Sockel verzichtet wurde, transportiert die Bronze nicht dieselben Konnotationen von Machtanspruch und ewig währender Ehre. Dennoch verbindet das Material die beiden ungleichen Denkmäler und verleiht dem Kind die gleiche Dauerhaftigkeit wie dem Soldaten. Dies eröffnet den Interpretationsrahmen, dass, solange Soldaten marschieren, auch Kinder weinen werden.

57 Siehe hierzu: *Friedenspolitisches Informationszentrum Harburg (FRIZ)*, wie Anm. 44, S. 14 ff.

58 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 116.

59 Diesen Bezug stellt auch der Begleittext des Denkmals ›Trauerndes Kind‹ her, der auf dem Boden angebracht ist und vor allem den Aspekt der Trauer betont: »Aus der Trauer um die Opfer / müssen wir Wege finden / die zum Frieden führen« und »Friede denen in der Ferne / und denen in der Nähe. Jes 57,19«.



Abb. 4:
»Trauerndes Kind«

*Das »Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 76« am Dammtordamm (1936)*⁶⁰

»Kriegerdenkmäler sind entgegen ihrem Namen Monumente der Verdrängung: der Wahrheit und Bitterkeit des Sterbens im Krieg, der geschichtlichen Tragödie und individuellen Katastrophe des gewalt-samen Todes. [...] Sie helfen fortzusetzen, was sie angeblich beklagen.«⁶¹

Der Bauplastiker und Bildhauer Richard Kuöhl (1880–1961) hinterließ ein vielfältiges Werk, darunter zahlreiche Grab- und Kriegerdenkmäler, welche oftmals naturalistisch gestaltet sind.⁶² Während des Dritten Reiches war er der populärste Bildhauer Hamburgs und brachte ungefähr 50 Kriegerdenkmäler hervor.⁶³

In der Wettbewerbsausschreibung zum geplanten Denkmal am Dammtor wurden folgende Anforderungen gestellt: Das zukünftige Denkmal sollte die vollbrachten Leistungen des 76er-Regiments während des Deutsch-Französischen Krieges und des Ersten Weltkriegs ins Gedächtnis rufen, die äußerliche Erscheinungsform der Soldaten festhalten und die enge Verbindung zwischen der Stadt Hamburg und dem Regiment zum Ausdruck bringen. Von einem Gefallenengedenken war also von Anfang an keine Rede. Dabei hatte das Regiment im Ersten Weltkrieg tatsächlich keine nennenswerten Erfolge zu verzeichnen, im Gegenteil: mit mehr als 6000 Gefallenen hatte

60 Siehe speziell zu diesem Kriegerdenkmal und seinen Gedenkmälern den Beitrag von Hanno Schinke in diesem Heft.

61 Gerhard Armanski: »... und wenn wir sterben müssen.« Die politische Ästhetik von Kriegerdenkmälern. Hamburg 1988, S. 11.

62 Vgl. Klingel, wie Anm. 1, S. 37.

63 Vgl. Armanski, wie Anm. 61, S. 49.

es hohe Verluste zu beklagen. Die Anlegung eines Aufmarschgeländes für feierliche Veranstaltungen zählte zu den Merkmalen nationalsozialistischen Denkmalbaus und wurde von den Machthabern mit 20 000 Reichsmark unterstützt.⁶⁴ Die Einweihung des Denkmals am 15. März 1936 wurde als Großereignis inszeniert, welches es durch ein »beispielhaftes Spektakel reiner Nazi-Propaganda« auch wurde. Zahlreiche nationalsozialistische politische Würdenträger waren anwesend, eine Militärparade wurde abgehalten und Reden gehalten. Bei diesen ging es jedoch ebenfalls nicht im Geringsten um das Gedenken an die Gefallenen des Regiments, sondern um eine Einschwörung der Bevölkerung »auf das Eintreten für das von Adolf Hitler geführte Deutschland, mit der Waffe und unter Einsatz des eigenen Lebens«.⁶⁵

Der 7 Meter hohe, 8,90 Meter lange und 4,30 Meter breite Muschelkalkquader (Abb. 5)⁶⁶ ist umringt von einem Steg, auf dem in einem Relieffries in 22 Viererreihen lebensgroße Soldaten mit Marschgepäck und geschulterten Gewehren marschieren. Nur der Zugführer ist anstelle von Gepäck und Gewehr mit einem Feldstecher dargestellt. Das Hamburger Wappen ist als gering ausgeprägtes Relief als Stadttor angedeutet, an dem die Soldaten vorbeizumarschieren scheinen. Das Monument ist durch lange Steintafeln und eine niedrige Feldsteinmauer von seiner Umgebung abgegrenzt.

In scheinbar ewiger Zeitlosigkeit marschieren die Soldaten um den Block. Der einzelne Soldat wird komplett entindividualisiert: Im Gleichschritt mit den anderen, in identischer Uniform und mit gleichförmigen Gesichtszügen geht er in seiner Reihe auf. Das Denkmal stellt einen »Höhepunkt in der Entwicklung eines uniformen und grobschlächtigen Soldatenbildes, das jeglichen Gegensinn ausgeschieden hatte« dar.⁶⁷ Uniformelemente wie Stahlhelm, Marschgepäck und Kriegswaffen waren gängige Bestandteile der Denkmalskunst jener Zeit.⁶⁸ Inzwischen ist das Denkmal gezeichnet von seiner konflikthaftern Geschichte: Es trägt Spuren von Angriffen mit Farbe, Meißel und Sprengstoff.⁶⁹

Der wuchtige Muschelkalkblock trägt die Inschriften »Deutschland muss leben / und wenn wir sterben müssen«, »Dem Infanterie Regiment Hamburg 2. Hanseat. Nr. 76 / und seinem Reserve=Infanterie=Regiment Nr. 76« sowie die Signatur »Rich. Kuöhl 1936«. Die lange Steintafel neben dem Denkmal verkündet: »Großtaten der Vergangenheit sind Brückenpfeiler der Zukunft / 2. Hanseatisches Inf. Regiment No 76«, es folgt eine Aufzählung der Schlachtorter, an denen die vermeintlichen Großtaten vollbracht worden waren, jeweils mit den entsprechenden Jahresangaben »1870–1871« und »1914–1918«.

64 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 35 ff.

65 Ebd., S. 68.

66 Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Denkmal_IR_76.jpg (Stand: 28.10.2015).

67 *Armanski*, wie Anm. 61, S. 50.

68 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 63.

69 Vgl. *Armanski*, wie Anm. 61, S. 33.



Abb. 5: »Denkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 76«

Das Zitat »Deutschland muss leben / und wenn wir sterben müssen« stammt aus dem Gedicht »Soldatenabschied« des Arbeiterdichters Heinrich Lersch (1889–1936), welches er 1914 in schwärmerischer Kriegseuphorie schrieb. Im Gedicht verabschiedet sich ein Soldat von Familie und Freunden und geht dabei fest von seinem Tod für das Vaterland aus.⁷⁰ Dieses Selbstopfer zur Verteidigung eines als organisches geschlossenes Ganzes konstruierten Deutschlands gegen äußerliche Gefahr sollte jungen Männern als Vorbild ruhmreicher Lebensführung dienen:

»Während in der Weimarer Republik [...] zumindest vereinzelt Trauer oder Verzweiflung über Krieg und Tod thematisiert worden waren, standen nun, zwischen 1933 und 1945, endgültig Trotz, Aufforderung zur Revanche und Kampfbereitschaft im Vordergrund der Darstellung.«⁷¹

Es handelt sich also um eine direkte Aufforderung zur bedingungslosen Bereitschaft, das eigene Leben herzugeben für Deutschland, ein Opfer, welches

70 Vgl. Klingel, wie Anm. 1, S. 102.

71 Weigand, wie Anm. 25, S. 217.

als selbstverständlich erwartet wurde. Dies wird durch die Inschrift »Großtaten der Vergangenheit sind Brückenpfeiler der Zukunft« nochmals unterstrichen.

Durch diese Gesamtkonstellation ergibt sich der Eindruck von Wehrhaftigkeit, Einsatzbereitschaft, Kameradschaft und Volksgemeinschaft, verbunden mit dem Appell, sich dem Marsch anzuschließen.⁷² »Block und Soldaten verbinden sich zu einem Eindruck von Geschlossenheit, Stärke, Exaktheit und strenger Ordnung. In diesem Sinn kann das [...] Denkmal als Analogie zum ›Ornament der Masse‹ bei nationalsozialistischen Propagandaveranstaltungen gesehen werden.«⁷³

Ein interessantes Detail ist die Tatsache, dass die Soldaten des 76er-Regiments nicht die Uniform von 1914, sondern die neue von 1916 mit Stahlhelm tragen. Sie werden also nicht historisch korrekt als in den Ersten Weltkrieg aufbrechend dargestellt, was zugleich die Interpretation eines Marsches in einen neuen Krieg eröffnet.⁷⁴

Noch ein Blick auf die Materialgestaltung des Denkmals: Natursteine galten in rechten Kreisen damals als »heilige Urmaterialien«, es herrschte die Meinung, dass »ein Totenkult überhaupt nur mit echtem Gestein denkbar ist und daß Kunststein auf einem Grabe wie an einer Kirche in sich etwas Unheiliges darstellt«.⁷⁵ Das hier verwendete Material Muschelkalk ist relativ leicht zu bearbeiten und erhält schnell eine geglättete Oberfläche.⁷⁶ Da es nur selten in voluminösen Quadern zu bekommen ist, muss es oft aus mehreren Teilen zusammengesetzt werden, wie es auch hier der Fall ist.⁷⁷ Als deutscher Naturstein war Muschelkalk für eine Vereinnahmung als Symbol der politischen Organisation NSDAP geeignet: »Erinnerungsmale kann man nicht aus Beton herstellen. Besonders dann nicht, wenn man damit die Urkraft der nationalsozialistischen Bewegung kennzeichnen will.«⁷⁸

Die Anmutung des Denkmals ist von großer Uniformität geprägt. Die Oberfläche wurde penibel glatt ausgeführt, Block und Soldaten bilden eine Einheit, welche mit monumentaler Schwere Gehorsam gebieten soll.

72 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 68.

73 *Michael Hütt*: Alfred Hrdlickas Umgestaltung des Hamburger Denkmals für das Infanterieregiment Nr. 76. In: ders./Hans-Joachim Kunst/Florian Matzner/Ingeborg Pabst (Hg.): Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Leiden und Sterben in den Kriegsdenkmälern des Ersten und Zweiten Weltkrieges (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Band 8). Marburg 1990, S. 112–125, hier S. 112.

74 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 68.

75 *Fuhrmeister*, wie Anm. 29, S. 250.

76 Vgl. ebd., S. 69.

77 Vgl. ebd., S. 72.

78 Deutsches Steinbildhauer-Journal 1934, zitiert nach: *Fuhrmeister*, wie Anm. 29, S. 87.

Das Gedenkmal ›Hamburger Feuersturm‹ (1985) und ›Fluchtgruppe Cap Arcona‹ (1986)

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erteilte der »Kontrollrat der alliierten Kontrollbehörde« die Anweisung, dass alle deutschen militärischen und Nazi-Denkmäler und -Museen abzureißen seien. Ziel dieser Maßnahme war es, alle Bauwerke zu zerstören, die geeignet waren, den Krieg zu verherrlichen. Ausnahmen wurden gemacht für solche Denkmäler, welche lediglich dem Andenken an gefallene Soldaten regulärer militärischer Einheiten gewidmet waren. Durch diese Argumentation konnte das ›76er-Denkmal‹ erstaunlicherweise erhalten bleiben, »obwohl ja gerade hier die Zeichen und Worte eines Gefallenengedenkens fehlen«.⁷⁹ 1957 und 1958 wurde das Denkmal sogar noch durch zwei »Gruftplatten« für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs ergänzt, welche abermals von Richard Kuöhl gestaltet und unter Beteiligung der Bundeswehr und ehemaliger Angehöriger der Waffen-SS und der Wehrmacht feierlich eingeweiht wurden.⁸⁰ 1979 veröffentlichten Studierende des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg die Publikation »Ein Kriegsdenkmal in Hamburg«, welche die Geschichte des Denkmals ausführlich beleuchtete und es so als Mittel zur Kriegsmobilmachung der Nationalsozialisten offenbarte.⁸¹ Im selben Jahr formulierte die Bezirksverwaltung Hamburg-Mitte einen Antrag, wonach das Denkmal

»unter Berücksichtigung zeitgemäßer künstlerischer Ausdrucksformen so umgestaltet [werden solle], daß es als Mahnmal für die Gefallenen beider Weltkriege dem mahnenden Gedenken und dem Wunsch nach Erhaltung des Friedens unter Hamburgs Bevölkerung gerecht werden [könne]«.⁸²

In der 1982 veröffentlichten Wettbewerbsausschreibung heißt es weiter, dass am Denkmalsblock an sich keine Eingriffe stattfinden sollten, die Umgebung jedoch so verändert werden sollte, dass die kriegsverherrlichende Wirkung des Denkmals gebrochen würde und Aufmärsche davor nicht mehr möglich wären.⁸³ Nach Komplikationen, die ich hier nicht nachzeichnen werde⁸⁴, wurde der Bildhauer Alfred Hrdlicka (1928–2009) mit der Schaffung eines Gedenkmals beauftragt.

Das symbolträchtig am 8. Mai 1985 eingeweihte Gedenkmal ›Hamburger Feuersturm‹ (Abb. 6)⁸⁵ aus Bronze und Marmor steht in seiner Gestaltung dem sogenannten ›Kriegsklotz‹ diametral gegenüber. So sehr bei diesem

79 Klingel, wie Anm. 1, S. 75 f.

80 Vgl. ebd., S. 76.

81 Bärbel Heidinger/Roland Jaeger/Brigitte Meißner u. a.: Ein Kriegerdenkmal in Hamburg. Hamburg 1979.

82 Zitiert nach: Klingel, wie Anm. 1, S. 109.

83 Vgl. ebd., S. 109.

84 Siehe hierzu: Hütt, wie Anm. 73, S. 113 ff. und den Beitrag von Hanno Schinke in diesem Heft.

85 Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hh-gegenedenkmal.jpg> (Stand: 28.10.2015).



Abb. 6: ›Fluchtgruppe Cap Arcona‹ und ›Hamburger Feuersturm‹

massive Wucht und Gleichförmigkeit im Vordergrund stehen, so sehr betonte Alfred Hrdlicka die filigrane Unebenheit im Gedenkmal. Es besteht unter anderem aus einer unregelmäßigen, zerbrechlich wirkenden bronzenen Wand, welche nach oben hin immer brüchiger zu werden scheint, und aus deren Basis Skulpturen herausragen, die verbrannte menschliche Körper darstellen. Brechende Balken symbolisieren sowohl einstürzende Häuser als auch zerbrochene Hakenkreuze. Einer der Balken des in der Erde versunkenen Hakenkreuzes scheint eine Marmorskulptur eines weiblichen Torsos zu zerschmettern, amorphe Masse quillt zwischen ihren Brüsten hervor. In Rückgriff auf christliche Ikonografie, die Opferung Isaaks, ist diese »zerschmetterte Karyatide« als Personifikation des Geopfertwerdens zu lesen. Ein weiteres Marmorelement, eine Stele, in der einzelne Körperteile zu erkennen sind (ein Knie mit Unterschenkel, ein männlicher Oberkörper, ein paar als hinter dem Rücken verschränkt zu lesende Unterarme), verweist auf Ohnmacht und Leid im Sinne eines zerstückelten Atlanten.⁸⁶ Wo also im ›76er-Denkmal‹ strenge Ordnung, Geschlossenheit und Stärke dominieren, ist das Gedenkmal ein Bild von Chaos, Machtlosigkeit, Verzweiflung und

86 Vgl. Hütt, wie Anm. 73, S. 116 f.



Abb. 7: ›Fluchtgruppe Cap Arcona‹.

Leid. »Ein Einheitliches kann und soll es nicht sein. So werden konkrete Gestalt, Materialien und Formen zur Allegorie tödlich zerspaltenen Lebens.«⁸⁷

Das Gedenkmal erinnert an die Bombardierung Hamburgs am 28. Juli 1943, die Figuren sind als Opfer dieser Nacht zu erkennen, welche teilweise mumifiziert und eingeschrumpft, jedoch in intakter Kleidung vorgefunden wurden. Das im ›76er-Denkmal‹ propagierte, glorifizierte und doch verschleierte Sterben erhält durch Hrdlickas gequälte Gestalten ein individualisiertes Gesicht. Außerdem wird der zeitlos ewigen Geschichtslosigkeit des Kriegsklotzes die Erfahrung realer Geschichte entgegengesetzt.⁸⁸ Als weiteres Umgestaltungselement wurden die das ›76er-Denkmal‹ umgebenden Steinplatten und Treppenstufen entfernt und die Mauer verkleinert, um die Anmutung eines Ehrenhains zu brechen.⁸⁹

87 Armanski, wie Anm. 61, S. 35.

88 Vgl. Hütt, wie Anm. 73, S. 116 f.

89 Vgl. Klingel, wie Anm. 1, S. 110.

Ein zweiter, am 29. September 1986 eingeweihter Teil des Gedenkmals trägt den Titel ›Fluchtgruppe Cap Arcona‹ (Abb. 7)⁹⁰. Es erinnert an den gewaltsamen Tod von 7 000 bis 8 000 Häftlingen des Konzentrationslagers Neuengamme kurz vor Kriegsende, am 3. Mai 1945. Sie waren aus dem KZ an die Ostsee gebracht und auf mehrere Schiffe, darunter die ›Cap Arcona‹ getrieben worden. Die schutzlos in der Lübecker Bucht treibenden Schiffe wurden von britischen Fliegern bombardiert und sanken.⁹¹

Das marmorne Denkmal stellt eine Gruppe von Menschen dar, die wie von einer steinernen Welle erfasst und hinfort gerissen wirken. Die drei Figuren gewinnen von rechts nach links an Plastizität, sie sind ausgemergelt und kraftlos, die am meisten herausgearbeitete Figur trägt die Mütze eines KZ-Häftlings. Auch hier greift Hrdlicka auf die christliche Ikonografie zurück, wenn er die »Grundkonzeptionen, Gesten und Mienen des Entsetzens sowie die Formen der Reaktion auf das Geschehende vom verzweifelt-hoffnungsvollen Sichaufräumen bis zum wehrlosen Hinunterstürzen« aus der Bildsprache des jüngsten Gerichts entleiht.⁹² Somit entspricht die Auswahl der ikonografischen Bezüge einem fundamentalen Perspektivwechsel von den Tätern zu den Opfern:

»Soldaten sind in der gängigen Ikonographie der Kriegerdenkmäler immer christusähnliche Märtyrer, deren Tod somit zum eigentlichen Sinn ihres Lebens, zu einer Erlösung wird. Die KZ-Häftlinge auf der ›Cap Arcona‹ in der Nachfolge der Verdammten des jüngsten Gerichts sind das komplementäre Gegenstück nie endenden Leids.«⁹³

Aufgrund finanzieller Streitigkeiten und anderer Komplikationen wurde die Gedenkmalsgruppe nie fertiggestellt. Zwei weitere geplante Teile namens ›Soldatentod‹ und ›Frauenbild im Faschismus‹ fehlen bis heute.⁹⁴ Hrdlickas Gedenkmal löste eine kontroverse öffentliche Debatte aus. Beanstandet wurde unter anderem, dass sich sein Denkmal durch die hohe Komplexität und die historischen Bezüge Passantinnen und Passanten nicht erschließe. Außerdem wurde ein mangelnder Bezug zum ›76er-Denkmal‹ kritisiert, welches aufgrund der großen räumlichen Distanz von über zwanzig Metern, aber auch aufgrund der inhaltlichen Distanz durch das Gedenkmal unberührt scheint. Des Weiteren beziehen sich beide Gedenkmalsteile nur indirekt auf die Folgen nationalsozialistischer Herrschaft, da beide Ereignisse Ergebnisse britischer Luftangriffe waren.⁹⁵

In seiner Verwendung von Bronze und Marmor bleibt Hrdlicka einerseits bei den klassischen Materialien der Bildhauerei, welche sein Œuvre be-

90 Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Dammtor#/media/File:Hrdlicka_Gedenkmal_Detail.jpg (Stand: 28.10.2015).

91 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 110.

92 *Hütt*, wie Anm. 73, S. 121.

93 Ebd., S. 122.

94 Vgl. *Klingel*, wie Anm. 1, S. 110 f.

95 Vgl. ebd., S. 111.

stimmen. Andererseits zeichnet sich seine Bearbeitung des Materials durch einige Besonderheiten aus. In einem speziellen Gießverfahren gelingt es ihm, den Werkstoff Bronze an seine Grenzen zu bringen und durch eine gewissermaßen ›fehlerhafte‹ Verwendung ein filigranes, beschädigtes und wie verbranntes Ergebnis zu erzielen: »Die verbrannten, vernarbten Oberflächen aufgerissener, auseinanderfallender Bronzekörper der Nachkriegszeit stehen in anklagendem Kontrast zu den glatten Oberflächen nationalsozialistischer Krieger und deren ›mächtiger‹ Körper [...].«⁹⁶ Durch eine neue Verwendungsart können also auch neue Materialkonnotationen entstehen: »Nach 1945 wuchsen Materialvernichtungen durch Feuer, ebenso wie Asche und Ruß, eine enorme Bedeutungslast zu [...]. Explizit verweisen verbranntes Stroh und Holz [...] auf Krieg und Holocaust.«⁹⁷

Auch in der Bearbeitung des Marmors, ebenso wie in den dargestellten Sujets, eröffnen sich neue Bedeutungsebenen. Marmor ist ein metamorpher, dichter Kalkstein, welcher in vielen Teilen der Welt vorkommt und sich gut bearbeiten lässt, etwa durch Sägen, Bohren, Fräsen, Meißeln, Schleifen und Polieren. Er gehört zu den ältesten und verbreitetsten Materialien der Architektur und Skulptur. Der weiße Marmor aus Carrara, aus dem auch Teile des Gedenkmals gefertigt wurden, war bevorzugtes Material der Steinskulptur in der Renaissance, in der er für seine Einfachheit, Reinheit und für den Rückbezug zur Antike geschätzt wurde. An die im ausgehenden 19. Jahrhundert gefeierte Ästhetik des *non finito*, in der die verschiedenen Bearbeitungsstufen des Marmors vom unbehauenen Block bis zur polierten Oberfläche in einer Skulptur nebeneinander auftreten, wird von Alfred Hrdlicka in seinem Werk angeknüpft.⁹⁸ Durch die Verwendung von Carraramarmor, welcher schon in der Antike zur Darstellung von Göttern und Helden verwendet wurde, erweist Hrdlicka seinen geschundenen Figuren eine besondere Ehre.

Gedenken, Trauern, Verlust beklagen – vom Ehren- zum Mahnmal

»Die Dialektik des Gegensatzes erweist sich eben darin, daß Denkmal und Gedenkmal mehr sind als die Summe beider Monumente; gemeinsam gewinnen sie vielmehr eine durchaus eigene – neue – Qualität.«⁹⁹

In dieser Interpretation dreier Hamburger Denkmäler und ihrer Gedenkmäler war es mein Ziel, aufzuzeigen, welche Botschaften durch Form, Schrift, Verweis, Oberfläche, Größe und Materialität vermittelt werden und welche Antworten auf diese Botschaften in den Gedenkmälern versucht wurden. Weder die Botschaften noch die Antworten werden von jedem Betrachter bzw. jeder Betrachterin gleich aufgenommen, und nicht jeder wird

96 Rübel, wie Anm. 50, S. 54.

97 Monika Wagner: Feuer. In: dies./Rübel/Hackenschmidt, wie Anm. 28, S. 93–97, hier S. 95.

98 Vgl. Monika Wagner: Marmor. In: dies./Rübel/Hackenschmidt, wie Anm. 28, S. 174–182, hier S. 177 ff.

99 Springer, wie Anm. 18, S. 99.

sich in gleichem Maße mit ihnen auseinandersetzen. Die Interpretation der Denkmäler steht immer auch in einem zeitlichen Zusammenhang, denn die Bedeutungszuweisungen spezifischer Materialien ändern sich, sind an die Diskurse ihrer Zeit gebunden. Auch die allgemeine Kenntnis der Geschichten, Legenden, Ereignisse, Texte und Bilder, auf die verwiesen wird, unterliegt in der Bevölkerung generationsgebundenen Schwankungen. Andere Eigenschaften jedoch, insbesondere die Größe der Denkmäler und ihre Darstellung des Menschen in Statur und Ausdruck, erschließen sich auch weniger versierten Betrachter_innen und bleiben damit überzeitlich lesbar.

Es ist festzustellen, dass allen drei Denkmälern, obwohl sie doch als Gefallenen Denkmäler proklamiert wurden, jeglicher Bezug zum Tod, zum Schmerz und zur Trauer abzusprechen ist. Sie dienten also weitaus weniger dem Gedenken an die Toten als der Beeinflussung der Lebenden. Dieses fehlende Element wurde durch das jeweilige Gedenkmal hinzugefügt. Dabei fällt auf, dass die Gedenkdenkmäler stets mit weniger materieller Wucht, mit weniger monumentaler Schwere auftreten. Stattdessen sind sie von der emotionalen Kraft ihrer teils drastischen Darstellungen des Leides getragen. Wo der Mensch in den Kriegerdenkmälern auf seine Funktion reduziert wird, die darin besteht, für einen Staat zu sterben, der ihn bereitwillig opfert, erinnern die Gedenkdenkmäler an das wahre Gesicht des Krieges, an das individuelle Leid der Toten und der Überlebenden.

Dabei werden Materialien und Oberflächenanmutungen teils gegensätzlich verwendet, teils dazu genutzt, Denkmal und Gedenkmal optisch miteinander zu verbinden. Durchsichtiges kann auf Solides, Kleines auf Monumentales und Filigranes auf Blockartiges antworten. Es können aber durch die Verwendung ähnlicher Materialien und Bearbeitungstechniken auch Bezüge hergestellt werden. Dabei sind die tatsächlich umgesetzten und hier behandelten Gedenkdenkmäler nur jeweils eine Möglichkeit von vielen, und keines kann sich einer Kritik entziehen, inwiefern es seine Funktion als Gedenkmal erfüllt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie einen grundsätzlichen Wandel von einer Täter- zu einer Opferperspektive vollziehen. Statt vergangener Kriege und Krieger mit Ruhm und Ehre zu gedenken und zur Nacheiferung aufzurufen, sollen die Gedenkdenkmäler und die daraus entstandenen neuen Denkmalskonstellationen die Lebenden mahnen: Wer Krieg sät, wird Leid ernten.



Maike Mewes
c/o Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie
Universität Hamburg
Edmund-Siemers-Allee 1 (West)
20146 Hamburg
maike.mewes@web.de